

STEFANO PIANA

IL GRIFFONI IN MUSICA.  
ALCUNE CONSIDERAZIONI  
SU DUE BALLATE POLIFONICHE  
DEL SECONDO TRECENTO  
DI ANDREA DEI SERVI E BARTOLINO DA PADOVA

Se l'obiettivo della presente ricerca è indagare la figura di Matteo Griffoni cercando di porre l'accento sulla poliedricità di questo personaggio, allora diventa forse non inutile spendere qualche parola su quel fenomeno musicale a cui Matteo in qualche modo partecipò, che viene sovente etichettato dagli storici della musica con il nome di *ars nova* italiana. Si sa per certo che almeno tre composizioni poetiche del Griffoni furono intonate da musicisti del tempo: si tratta delle ballate *Amor, i' me lamento de 'sta dea* (musicata da Andrea dei Servi), *Chi tempo ha, e tempo per viltade aspetta* (messa in musica da Bartolino da Padova) e *Se questa dea de virtù e d'onestade* (rivestita di note da *Joannes Baçi Coreçari*). Se certo il contributo poetico di Griffoni all'*ars nova* non si può dal punto di vista numerico paragonare a quello di poeti come Sacchetti (che con le sue 86 composizioni poetiche specificamente dedicate alla musica di fatto partecipò all'eccezionale fioritura della ballata polifonica fiorentina nella seconda metà del XIV secolo), a partire da queste composizioni è però possibile effettuare un piccolo percorso musicale che può rendere conto (senza dubbio in maniera assai parziale) di quell'affascinante e complesso repertorio di composizioni polifoniche che contraddistingue la musica polifonica profana in Italia nel secondo Trecento.

Se il pensiero corre alla ballata polifonica italiana del Trecento, non si può certo non ricordare quello che ne fu il centro di produzione e di irradiazione più prolifico: Firenze. Qui la situazione economica e sociale era diversa da quella delle corti settentrionali (in particolare Verona e Milano) dove dappprincipio la polifonia profana attecchì: il potere economico e politico era di fatto in mano alle Arti e si configurava quella che è stata definita, con qualche riserva, una “democrazia cittadina”<sup>1</sup>. Per rendersi conto del clima culturale che si respirava all’epoca si è soliti ricorrere al *Paradiso degli Alberti*, opera che Giovanni Gherardi da Prato, notaio e poeta fiorentino (e quindi figura in certa misura simile a quella del Griffoni), scrisse negli anni ’20 del Quattrocento. Si tratta di un “romanzo” che, se da una parte costituisce un documento che racconta molto di quegli ambienti culturali tradizionalisti che nella Firenze tra Tre e Quattrocento si opponevano all’Umanesimo che avanzava<sup>2</sup>, dall’altra fornisce una descrizione forse un po’ mitizzata e non scevra da una certa dose di rimpianto<sup>3</sup> di quelli che furono gli anni giovanili del Gherardi. Vista dall’ottica di chi si trova a vivere la propria maturità in un periodo (i primi decenni del Quattrocento) piuttosto tumultuoso per la propria città, è significativa la scelta di ambientare i colloqui che costituiscono l’ossatura del *Paradiso degli Alberti* nel 1389, anno di relativa calma e stabilità, durante il quale “la città molto di feste e di letizia gioconda: i famosi cittadini governatori di tanta repubblica lietissimi e contenti nella pace sicura; i mercatanti ottimo temporale a-

<sup>1</sup> La definizione è in K. VON FISCHER, *Musica e società nel Trecento italiano*, in *L’ars nova italiana del Trecento. Secondo convegno internazionale 17-22 luglio 1969*, Centro di studi sull’ars nova italiana, Certaldo 1970, p. 12.

<sup>2</sup> Si veda l’*Introduzione* di Andrea Lanza a G. GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Salerno, Roma 1975, in particolare pp. XXII e segg.

<sup>3</sup> “Perché sovente adiviene che comunicando i piaceri a’tra lli amici non s’ha meno di consolazione nel processo del tempo che ssi sia stato sul fatto...”, così recita l’*incipit* del Libro III.

vieno; per che gli artefici e la minuta gente sendo convenevolmente l'anno abbondante, in questa felicità si vedano. E volentieri ciascheduno a festeggiare e godere si trovava"<sup>4</sup>. Una di queste "allegre brigate", quella descritta da Gherardi, si ritrovava per discutere di dotti argomenti nella magnifica villa di Antonio Alberti detta "Il Paradiso" ed era costituita, tra gli altri, da Marsilio da Santa Sofia, medico padovano, da Biagio Pelacani da Parma, filosofo, matematico e astrologo, da Grazia de' Castellani, frate agostiniano, che fu teologo e ambasciatore, e da "Francesco delli Organi, musico teorico e pratico", il quale "si mostrò di tanto intelletto divino che in ogni parte più astratta mostrava le sottilissime proporzioni dei suoi musicabili numeri, e quelle con tanta dolcezza col suo organo praticava ch'è cosa non credibile pure a udilla"<sup>5</sup>.

Francesco Landini<sup>6</sup>, detto anche "degli Organi" o *Franciscus Cecus* poiché cieco sin da bambino, fu senza dubbio il più celebre compositore fiorentino dell'epoca. Proveniente da una famiglia artigiana – il padre, Jacopo del Casentino, era stato tra i fondatori dell'"Arte de' dipintori" a Firenze –, probabilmente (lo si deduce dallo stile di alcuni madrigali giunti sino a noi) trascorse in gioventù diversi anni nell'Italia settentrionale presso quelle stesse corti che videro sorgere, nella prima metà del Trecento, uno stile polifonico che si può definire tipicamente italiano. Il ritorno a Firenze (dove nel 1361 è attestato come organista del monastero di Santa Trinita e in seguito cappellano nella chiesa di San Lorenzo, dove rimase fino al 1397, anno della sua morte) segna anche la piena maturazione del suo stile musicale: con lui il genere della

<sup>4</sup> GHERARDI DA PRATO, *cit.*, III 11. Anche Bologna, patria di Griffoni, nello stesso 1389 viveva un periodo di relativa tranquillità e operosità.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III 10.

<sup>6</sup> Le notizie biografiche su Landini che seguono sono ricavate da K. VON FISCHER, *Le biografie*, in *Il codice Squarcialupi*, a cura di F. A. Gallo, Giunti Barbera e LIM, Firenze 1992, pp. 138-139.

ballata polifonica raggiunge la massima perfezione. Proprio la sua arte e la sua personalità sono state con ogni probabilità fattori non secondari nell'eccezionale sviluppo che l'arte musicale ebbe a Firenze nella seconda metà del XIV secolo. Lo dimostrerebbero diversi elementi: innanzitutto il fatto che Landini sia presente – unico musicista – nell'eletta compagnia del *Paradiso degli Alberti* e che durante queste riunioni avvengano esecuzioni musicali curate dallo stesso<sup>7</sup> se da una parte sta a significare il ruolo che la musica aveva all'interno della società colta fiorentina dell'epoca, dall'altra dimostra come proprio Landini stia in qualche modo a simboleggiare, quale esempio massimo, la vita musicale del tempo<sup>8</sup>. Tracce della gloria landiniana si riscontrano però non solo nel *Paradiso degli Alberti*; Filippo Villani, contemporaneo di Landini, non solo lo cita nella sua cronaca tra i fiorentini illustri, ma con rara consapevolezza storico-musicale lo pone a coronamento di un tragitto musicale nato nelle corti settentrionali, dove il celebre Giovanni da Cascia gareggiava con Jacopo da Bologna; “ma costoro e tutti gli altri che in quest'arte ha offerto la lodevole antichità supera Francesco attualmente vivente”<sup>9</sup>. Tale fu l'arte di Francesco che, sempre secondo il Villani, a Venezia gli fu pubblicamente offerta dal re di Cipro la corona di alloro<sup>10</sup>.

A riprova della fama di cui ha goduto presso i contem-

<sup>7</sup> Si veda tra l'altro GHERARDI DA PRATO, *cit.*, IV 112-113.

<sup>8</sup> C'è in verità da aggiungere che Landini era poeta e uomo colto (è probabile che molti dei testi delle ballate da lui musicate siano suoi), autore tra l'altro di un poemetto in esametri latini in difesa di Guglielmo di Occam che, nel contesto gherardesco, si poneva in qualche modo all'interno di quelle polemiche ideologiche sopra menzionate; probabilmente anche a questo si deve la sua presenza nel *Paradiso degli Alberti* (cfr. A. LANZA, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento. Storia e testi*, Bulzoni, Roma 1971).

<sup>9</sup> Il brano di Filippo Villani è citato nella traduzione presente in F. A. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino 1991, p. 146.

<sup>10</sup> L'autenticità di questo episodio è stata messa in dubbio; cfr. VON FISCHER, *Le biografie*, *cit.*, p. 139.

poranei rimane il fatto che di Landini sono giunte sino a noi ben 154 composizioni musicali (di cui 91 sono ballate); si tratta di un numero eccezionale per un musicista della sua epoca, tanto che si è portati a ritenere che, contrariamente a ciò che accadde per i musicisti suoi contemporanei, sia stata conservata la quasi totalità delle sue opere<sup>11</sup>. Tali composizioni sono tramandate da diversi codici musicali, tra i quali il più conosciuto è probabilmente il Mediceo Palatino 87, meglio noto con il nome di Codice Squarcialupi<sup>12</sup>. Si tratta di un codice redatto in area fiorentina agli inizi del Quattrocento che, analogamente ad altri codici simili della stessa area e risalenti agli stessi anni, raccoglie in forma antologica composizioni dei maestri dell'*ars nova*, non solo della stagione fiorentina, ma anche di quella settentrionale. In quest'antologia sono di Landini più di un terzo (per l'esattezza 142) delle 352 composizioni presenti.

La figura di Landini non è certo isolata: tanti furono i musicisti che all'epoca operarono nel campo della polifonia profana ed ebbero come centro gravitazionale Firenze. Tra i personaggi anagraficamente più anziani si possono citare Gherardello, Lorenzo Masini (menzionato anche dal Villani), Donato da Cascia; significativo è notare come tra i pochi brani conservati di questi tre compositori non figurino quasi nessuna ballata polifonica. Le cose cambiano se si prende in considerazione il repertorio dei compositori coetanei o più giovani del Landini: la svolta stilistica e formale che egli impresse alla polifonia profana si rispecchia anche nel fatto che molte delle composizioni polifoniche pervenuteci di Niccolò da Perugia, di Paolo Tenorista, di Andrea dei Servi sono ballate.

<sup>11</sup> Cfr. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, cit., p. 77.

<sup>12</sup> Per una disamina completa di tale codice dal punto di vista filologico, musicale, letterario e artistico si veda la succitata silloge *Il codice Squarcialupi*, curata da Gallo, che ne accompagna la riproduzione facsimilare.

“Frater Andreas horghanista de Florentia”<sup>13</sup> (così è denominato nel codice Squarcialupi quell’Andrea dei Servi che musicò una ballata di Matteo Griffoni) ricoprì incarichi di rilievo nell’Ordine dei Servi di Maria<sup>14</sup>: fu per alcuni periodi priore del monastero della Santissima Annunziata (tra il 1380 e il 1397), dal 1407 al 1410 fu a capo dei Serviti della Toscana. Ben documentati sono i rapporti che intercorsero tra Andrea e Landini: nel 1379 quest’ultimo lavorò alla costruzione del nuovo organo della Santissima Annunziata e nello stesso anno fu pagato da Andrea medesimo per cinque sue composizioni. Non solo, ma nei brani da lui composti (sono giunte sino a noi 30 ballate polifoniche) si incontrano gli stessi nomi femminili (Sandra e Cosa) che si trovano anche nelle ballate di Landini e di Paolo Tenorista, possibile spia del fatto che i tre frequentassero gli stessi ambienti.

Si può ipotizzare che l’incontro tra Andrea e Griffoni sia avvenuto nell’estate del 1387, allorquando il primo si trovava a Bologna in missione per il papa Urbano VI<sup>15</sup>. Può essere stato in questa occasione che Andrea musicò la ballata *Amor, i’ me lamento de ’sta dea*, che fa parte della serie di testi poetici che Griffoni dedicò a domina Tadea<sup>16</sup>. Si potrebbe fors’anche spingersi più innanzi con le ipotesi sino ad arrivare a immaginare che Andrea dei Servi abbia composto questa ballata su commissione. Era difatti questa una pratica documentata a Firenze, in particolare proprio per le composizioni che contenevano nel testo poetico il *senhal* col nome delle donne

<sup>13</sup> Le notizie biografiche su Andrea dei Servi sono ricavate da FISCHER, *Le biografie*, cit., p. 142 e dall’introduzione di J. WOLF a *Der Squarcialupi Codex*, a cura di J. WOLF, Kirstner & Siegel, Lippstadt 1955.

<sup>14</sup> Gallo (*La polifonia nel Medioevo*, cit., p. 77) nota come tutti i compositori fiorentini facessero parte o lavorassero stabilmente per istituzioni religiose. Curiosamente, della loro attività come compositori di musica sacra non conserviamo che poche tracce.

<sup>15</sup> Archivio di Stato di Bologna, *Comune-Governo, Signorie viscontea, ecclesiastica e bentivolesca, Riformagioni e provvigioni cartacee*, anno 1387 (n. 291). Devo questa segnalazione a Giorgio Tamba, che ringrazio.

<sup>16</sup> Si veda il contributo di Giorgio Marcon in questo stesso volume.

dedicatarie: *AMAR SILLI* *Alti tuo gentil costumi* è il titolo di una ballata di Landini “per monna Marsilia di Manetto Davanzati. Fecela fare Lionardo Sassetti”<sup>17</sup>.

Per esaminare più da vicino dal punto di vista musicale l’oggetto di cui si sta discutendo in queste righe, è interessante riportare il testo della ballata griffoniana musicata da Andrea<sup>18</sup>:

Sezione A (ripresa)	Amor, i’ me lamento de ’sTA DEA, che com’ più l’amo, più me sta iudea.
Sezione B (mutazione)	Amat’i’ò costei ed amo più che mai de puro core,
Sezione B (mutazione)	e ma’ non vidi lei ch’ mi facess’alcun acto d’amore;
Sezione A (volta)	però te prego, dolce mio signore ch’a mi la faci pia come l’è rea.

<sup>17</sup> Cfr. GALLO, *La polifonia nel Medioevo*, cit., p. 78.

<sup>18</sup> Il testo che qui si riporta è lo stesso che si trova nel contributo di Marcon in questo volume.

## Sezione A



A - - - mor, i' me la - men - to de 'STA DE - - - A, che com' più  
A - - - A - mor, i' me la - men - to de 'STA DE - - - A, che com' più

fa - mo, più me sta iu - de - - - a.  
fa - mo, più me sta iu - de - - - a.

## Sezione B



A - - - ma - t'i 'ò co - ste - - - i  
A - - - ma - t'i 'ò co - ste - - - i

ed a - mo più che mai de pu - ro co - - - re.  
ed a - mo più che mai de pu - ro co - - - re.

Esempio musicale 1: Andrea dei Servi, *Amor, i' me lamento de 'STA DEA*.

<sup>19</sup> La trascrizione qui proposta è quella di Johannes Wolf (*Der Squarcialupi Codex*, cit., p. 351). Per semplificare la lettura si è trascritta la prima voce in chiave di violino, la seconda in chiave di basso. Si è inoltre uniformata la grafia del testo verbale a quella proposta sopra.



Ed ecco la musica di Andrea dei Servi<sup>19</sup>:

Dalle schematizzazioni sopra riportate è facile evincere quanto e in qual modo la musica si rapporti con la struttura metrica; anzi si direbbe che poesia e musica contribuiscano assieme a creare un “oggetto artistico” nuovo dove le strutture proprie di un linguaggio aggiungono qualcosa di nuovo a quelle dell’altro senza per questo sovrapporsi. Due sono le sezioni musicali distinte dalle quali è normalmente costituita una ballata: la prima (sezione A) serve alla vestizione musicale della ripresa, la seconda (sezione B) viene utilizzata per musicare le due mutazioni; a ciò segue di nuovo la sezione A, utilizzata per la volta, che “chiude” ciclicamente la composizione. Ecco che dunque alla struttura metrica tipica della ballata trecentesca Z, A, A, Z<sup>20</sup> si sovrappone, a livello macrostrutturale, un’identica struttura musicale A, B, B, A.

Se si guarda più da vicino la musica emergono alcune differenze di concezione musicale tra la sezione A e la sezione B. Quest’ultima è piuttosto nettamente divisa in due parti di ampiezza pressoché identica (il punto di divisione è facilmente individuabile nella corona presente in entrambe le voci sull’ultima nota di battuta 20, alla fine della terza riga dell’esempio), corrispondenti rispettivamente al primo e al secondo verso delle mutazioni: Andrea sembra perciò ignorare la differente quantità di sillabe (settenario ed endecasillabo) dei due versi. Lo spazio ritmico che alla lettura manca, provocato dalla minore quantità di sillabe del settenario, viene in questo caso riempito dall’intonazione musicale. Nella sezione A invece questo punto di cesura non è così nettamente ravvisabile. La frase musicale corrispondente al primo verso, se si guarda l’elegante linea melodica della voce superio-

<sup>20</sup> Cfr. il contributo di Marcon, p. 110.

re, possiede un suo equilibrio interno: tre brevi frammenti di scala ascendente (do-re-mi a battuta 1 e 2, re-mi-fa-sol dalla fine di battuta 2 sino all'inizio di battuta 4, infine mi-fa-sol-la tra battuta 4 e battuta 5) fanno toccare alla melodia la sua nota più acuta, alla quale segue una figurazione discendente (battute 5 e 6) che dà un senso di simmetrica conclusione al frammento, conclusione che però non è certo così netta come la cesura della sezione B: se si osserva infatti la scansione temporale delle sillabe tra le due voci si nota come sia la sillaba *-a* sia la sillaba *Che* sono cantate in maniera alternata (prima risuonano alla seconda voce poi, ad un quarto di distanza, alla prima), il che, lungi dal dare un senso di conclusione, serve semmai rinforzare la saldatura tra il primo ed il secondo verso della sezione. In sostanza, se si può prendere a paragone il sistema dei segni d'interpunzione, si potrebbe affermare che tra la sezione A e la sezione B vi è un punto fermo, segno di cesura netta, tra le due parti della sezione B vi è un punto e virgola, segno di separazione forte, e tra i due versi della sezione A vi è una virgola, segno di separazione nella sostanziale continuità. A differenziare ulteriormente le due sezioni vi è anche il fatto che la sezione B risulta ritmicamente più elaborata: se da questo punto di vista la sezione A appare piuttosto lineare, nella seconda sezione compaiono figure ritmiche che rendono il tessuto musicale più complesso. Si viene in tal modo a creare una struttura del tipo A (2 versi), B (1+1 verso), B (1+1 verso), A (2 versi), dove la parte centrale è costituita da 4 versi con frequenti cesure e ritmicamente elaborati e le parti iniziale e finale sono costituite da due versi ciascuna dal contorno più lineare e più coeso.

Se dunque questa ballata possiede una struttura musicale ben delineata e ben equilibrata – che scorre parallela a quella metrico-testuale – del tipo A (lineare), B (elaborato e frastagliato), A (lineare), Andrea predispose anche un dispositivo di richiami motivici che ne garantiscono l'unitarietà, in maniera analoga a quanto il poeta fa con l'uso della rima. Una

vera e propria rima musicale la si incontra nella sezione B: il motivo della prima voce a battuta 15 (seconda battuta del primo verso) lo si trova, trasposto di grado e con una lieve mutazione, nella stessa voce a battuta 22, seconda battuta del secondo verso, in una posizione strutturale identica a quella della sua prima comparsa. Non solo, ma il motivo che nella prima voce compare a battuta 5, alla fine del primo verso della ripresa, compare sì, con lievi variazioni, a battuta 9, dove le voci cantano la fine del secondo verso (che rima col primo), ma anche a battuta 28, ossia alla fine della mutazione che rima col primo verso della successiva volta, musicata con quella sezione A alla cui fine del primo verso compare l'identico motivo. Il compositore ricrea perciò con mezzi musicali in questo punto quella medesima concatenazione che il poeta realizza con mezzi metrici e, più in generale (come si è tentato di dimostrare in queste righe), una struttura musicale che scorre in sintonia alla struttura poetica, ma allo stesso tempo che aggiunge qualcosa di nuovo.

Diverso appare essere l'orizzonte nel quale vive e opera Bartolino da Padova, altro compositore autore della musica di un ballata di Griffoni. Sebbene di lui ci siano rimaste una quantità considerevole di composizioni (in totale 38: se si esclude il caso particolare di Landini solo di Nicolò da Perugia ci sono giunti più brani), le notizie biografiche a suo riguardo sono scarsissime. Si sa che fu un frate carmelitano (è chiamato "Frater Carmelitus" in un manoscritto modenese contenente sue musiche<sup>21</sup>) e come tale è ritratto nella miniatura che apre la sezione a lui dedicata nel codice Squarcialupi. A lungo si è ritenuto addirittura che fosse vissuto nella prima metà del Trecento, sino a quando, nei primi anni del No-

<sup>21</sup> Biblioteca Estense di Modena, MS Lat. acq. 568.

vecento, si scoprì nel Griffoni l'autore del testo della ballata *Chi tempo ha, e tempo per viltade aspetta*<sup>22</sup>, il che portò a ritenere che Bartolino fosse vissuto nella seconda metà del Trecento. Solo però negli anni '60, con gli studi di Nicole Goldine<sup>23</sup> e, in particolare, di Pierluigi Petrobelli<sup>24</sup> si arrivò a delineare meglio l'ambiente nel quale egli visse ed operò. Partendo dall'analisi dei testi musicati si è portati a ritenere che Bartolino abbia lavorato per i Carraresi, e in particolare per Francesco Novello, signore di Padova tra il 1390 e il 1405. Dunque fu Padova, a quanto sembra, la sede dove principalmente operò Bartolino, circostanza questa che è confermata da una fonte letteraria, ancora *Il Paradiso degli Alberti*, dove l'unico musicista a essere citato oltre a Landini è proprio Bartolino: "E postasi [la brigata] a ssedere, parve al preposto che si dovesse qualche madriale cantare per li musichi e pe lle donzelle che quivi si erano, e a loro dicendo che di quelli fatti a Padova per frate Bartolino, sì famoso musico, cantare dovessonno"<sup>25</sup>.

Il fatto che sia una fonte fiorentina ad attestare la celebrità e la "padovanità" di Bartolino<sup>26</sup> introduce una questione tuttora irrisolta: ossia il rapporto che costui ebbe con Firenze, che come si è visto fu il centro di irradiazione primario della ballata polifonica. Petrobelli<sup>27</sup> scarta l'ipotesi che Bartolino

<sup>22</sup> F. LUDWIG, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460. Besprechung des gleichnamigen Buches von Joh. Wolf*, in "Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", VI (1904-1905), pp. 613, 617, 636 e segg.

<sup>23</sup> N. GOLDINE, *Fra Bartolino da Padova, musicien de Cour*, in "Acta Musicologica", XXXIV (1962), pp. 142-155.

<sup>24</sup> P. PETROBELLI, *Some Dates for Bartolino da Padova*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di H. Powers, Princeton University Press, Princeton 1968, pp. 85-112.

<sup>25</sup> GHERARDI DA PRATO, *cit.*, IV 299.

<sup>26</sup> Altre fonti letterarie toscane citano Bartolino: nella "cornice" delle *Novelle* di Sercambi si narra dell'esecuzione di due brani del musicista, che viene anche citato nel *Sollazzo* di Simone Prudenzi.

<sup>27</sup> PETROBELLI, *cit.*, p. 110.

abbia soggiornato in questa città tra il 1388 ed il 1390 al seguito di Francesco Novello, che qui si rifugiò durante gli anni dell'occupazione di Padova da parte di Gian Galeazzo Visconti; la sua teoria si basa su un'approfondita interpretazione del testo del madrigale *Alba columba*<sup>28</sup> che, sostiene, fu scritto a Padova alla fine del 1388 proprio in occasione della presa del potere da parte di Gian Galeazzo. Altri<sup>29</sup> invece portano come prove a favore di quest'ipotesi da una parte argomenti "politici", ossia il fatto che nei testi di alcuni madrigali sarebbero contenute esplicite condanne alla politica espansionistica viscontea (tra gli altri nel ritornello del madrigale *La fiera testa*), dall'altra argomenti "filologici": è significativo il fatto che quasi tutte le composizioni di Bartolino siano contenute nel codice Squarcialupi che, come si è visto, è di area fiorentina<sup>30</sup>. L'ipotesi di Bartolino a Firenze tra il 1388 ed il 1390 getterebbe nuova luce sul passo sopra citato del *Paradiso degli Alberti* che, come si ricorderà, è ambientato nel 1389.

Se dunque incerto è il rapporto che Bartolino ebbe con Firenze, patria della ballata polifonica, più evidenti sono le differenze che dal punto di vista musicale separano il frate padovano dal fiorentino Andrea dei Servi. Si ipotizza<sup>31</sup> che Matteo Griffoni entrò in contatto con Bartolino nel 1391 in un'occasione simile a quella che gli avrebbe permesso di co-

<sup>28</sup> Petrobelli (*cit.*, p. 106) identifica la colomba soggetto della composizione con l'emblema di Gian Galeazzo Visconti, Conte di Virtù.

<sup>29</sup> Giuseppe Corsi in *Poesie musicali del Trecento*, a cura di G. Corsi, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1970, p. XLIV e sgg.; VON FISCHER, *Le biografie*, *cit.*, p. 138.

<sup>30</sup> Corsi (*cit.*, p. XLVI) fornisce una lettura completamente diversa, rispetto a quella di Petrobelli, del madrigale *Alba columba*: interpretando la figura della colomba non come emblema araldico, ma come generica figura della pace, egli ritiene che possa essere stato musicato dopo la morte di Gian Galeazzo (1402) e la conseguente pace con Firenze (1403). Tale interpretazione viene ripresa anche da Lanza (in GHERARDI DA PRATO, *cit.*, p. 272, nota 6).

<sup>31</sup> PETROBELLI, *cit.*, pp. 93-94.

noscere Andrea dei Servi: come emerge dal *Memoriale*, il Griffoni fu in quell'anno ambasciatore a Padova per conto della città di Bologna. Fu dunque forse in tale occasione che Bartolino compose la ballata *Chi tempo ha, e tempo per viltade aspetta* su testo del Griffoni. Per cogliere meglio la specificità del linguaggio musicale di Bartolino (e, per contrasto, di quello di Andrea) è utile mettere a confronto la musica delle due ballate griffoniane. Ecco dunque la musica con cui Bartolino “vestì” la ripresa della ballata da lui musicata<sup>32</sup>:

<sup>32</sup> Come l'esempio musicale precedente, si offre anche la ballata di Bartolino nella trascrizione di Johannes Wolf (*Der Squarcialupi Codex*, cit., pp. 178-179), con le medesime semplificazioni descritte alla nota 19. L'*opera omnia* di Bartolino, condotta su tutti i manoscritti che ne conservano le musiche, è disponibile nella collana *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* (volume IX, *Italian Secular Music*), a cura di W. Th. Marrocco, Oiseau-Lyre, Le Remparts-Monaco 1975.

Chi

Chi

7

tem - po a e per vil - tà tem - po a spet - - - - -

tem - po a e per vil - tà tem - p'a - spet - - - - -

13

- - - - - ta, se

- - - - - ta, se

19

per - de quel, non

per - de quel,

23

rac - qui - sta in fret - - - - -

non rac - qui - sta in fret - - - - -

28

ta.

ta.

Esempio musicale 2: Bartolino da Padova, *Chi tempo ha, e tempo per viltade aspetta*, ripresa (sezione A).

A livello macrostrutturale le due ballate sono simili: seguono entrambe il modello assai sfruttato sopra esposto: due sezioni di cui la prima serve per musicare ripresa e volta e la seconda le due mutazioni; peraltro anche la struttura metrica sottostante è identica. Differenze iniziano a emergere nella distribuzione delle simmetrie tra le due sezioni: quella della ripresa e della volta (sezione A) è ampia più del doppio rispetto alla sezione con la musica per le mutazioni (sezione B, qui non riportata), in quest'ultima poi il settenario che compone il primo verso di entrambe le mutazioni occupa meno spazio rispetto all'endecasillabo che lo segue. Bartolino in questo caso sembra essere più "fedele" alla struttura metrica sottostante di quanto lo fosse stato Andrea, che (come si ricorderà) prolunga il settenario fino a fargli occupare lo stesso spazio dell'endecasillabo, quasi volesse riequilibrare il vuoto di quelle sillabe mancanti. Considerando anche il fatto che i due versi della sezione B non hanno tra loro una cesura netta come quella ravvisata nell'analoga sezione della ballata di Andrea, si viene a profilare una struttura A, B, B, A nella quale le due sezioni A esterne durano ciascuna poco più delle due sezioni B messe assieme.

Nell'esempio 2 si può ravvisare anche una tecnica musicale che, sebbene sia abbastanza tipica nei compositori dell'epoca (se ne trovano tracce anche nel brano di Andrea sopra descritto), in questa ballata assume grande evidenza: si tratta della sequenza sezione melismatica – sezione sillabica – sezione melismatica che caratterizza l'intonazione di ciascun verso. Si può notare difatti che dalla battuta 1 alla battuta 7 le due voci intonano solo la sillaba *chi*, nello spazio delle successive 4 battute viene intonata quasi tutta la rimanente parte del verso in maniera sillabica (quasi a ciascuna nota è assegnata una sillaba), indi di nuovo un'unica sillaba (la penultima del verso) viene prolungata per quattro battute. Analogo trattamento è riservato al secondo verso: a una sezione meli-



smatica (battute 17-20) segue una sezione sillabica (battute 22-23), indi ancora una lunga sezione melismatica (battute 24-33). È questa una tecnica che tende a dividere in qualche maniera l'espressione musicale dal contenuto verbale: mentre nelle due sezioni esterne melismatiche è la musica ad avere il sopravvento, libera di dipanarsi secondo le forme a essa congeniali, nella sezione centrale vi è un'attenzione maggiore al testo verbale e, soprattutto, alla sua intelligibilità (in un'intonazione di tipo sillabico cresce l'intelligibilità del testo). Testo musicale e testo poetico ancora una volta scorrono uno accanto all'altro: se all'intelligibilità del secondo sono riservate zone ben specifiche non si impedisce al primo di espandersi in tutte le sue potenzialità.

Ma ciò che colpisce forse di più anche a una prima lettura della ballata di Bartolino è la profonda diversità di tessuto musicale rispetto al brano di Andrea: se le linee musicali di quest'ultimo apparivano limpide e armoniche, con un incremento neanche troppo pronunciato nella sezione B, in Bartolino invece sin dall'inizio si notano linee frammentate e complessità ritmiche di ogni sorta. Al semplice equilibrio di Andrea si sostituiscono linee tortuose e ritmicamente intrecciate che fanno di questa ballata un brano nel quale la frammentarietà si sostituisce alla linearità, l'armonica e semplice unitarietà cede il posto all'artificiosa ricerca di combinazioni ritmiche sempre diverse. Si noti, a mo' di esempio, nella prima battuta il modo in cui i suoni e le pause si alternano simmetricamente nelle due voci: è questa una tecnica di cui è pervaso l'intero brano e che contribuisce a dare il senso di questa complessa frammentarietà, che è denominata *hochetus* ed è tipica della tecnica polifonica francese. Lo stile francese d'altro canto, a detta degli studiosi, sembra essere l'elemento predominante nello stile musicale di Bartolino, che rivela "una debole resistenza alla preponderante influenza francese" e, "specie nelle complicazioni ritmiche all'interno di ciascuna voce e nelle spezzettature del discorso melodico fra le varie

voci, dichiara esplicitamente il declino dell' "autonoma tradizione italiana"<sup>33</sup>. La vicinanza allo stile gallico è ribadita non solo dal fatto che Bartolino musicò anche madrigali in lingua francese (tale è *La douce cere*)<sup>34</sup>, ma anche dalle testimonianze e dalla consapevolezza dei contemporanei fiorentini: "Quella sera cantaro ei madriali | Cançon del Cieco"<sup>35</sup> a modo perugino | Rondel franceschi di Fra Bartolino"<sup>36</sup> recita *Il sol-lazzo* di Simone Prudenanzi. Bartolino dunque, che opera nella stessa Padova dove molti anni prima (tra il 1321 ed il 1326) Marchetto nel suo trattato *Pomerium* per la prima volta sancisce l'autonomia e la specificità della lingua polifonica italiana rispetto a quella francese predominante, è rappresentante e testimone del ritorno della stessa lingua nell'alveo donde si era generata.

Due ballate di Griffoni, con le stesse caratteristiche metriche, musicate da due compositori a lui contemporanei e probabilmente a distanza di pochi anni l'una dall'altra. Guardandole da vicino, al di là delle ovvie somiglianze macrostrutturali, emergono due mondi diversi: da una parte il mondo borghese e intellettuale che viveva quella sorta di primavera culturale fiorentina di fine Trecento preludio all'esplosione umanistica, testimoniato dalle eleganti ed equilibrate linee musicali di Andrea dei Servi; dall'altra il mondo di Bar-

<sup>33</sup> P. PETROBELLI, voce *Bartolino da Padova*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1964.

<sup>34</sup> Una sorta di bilinguismo italo-francese, sia testuale che teorico musicale, percorre in realtà tutta la polifonia italiana trecentesca, sin dalle origini. Si veda a tal proposito F. A. GALLO, *Bilinguismo poetico e bilinguismo musicale nel madrigale trecentesco*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, IV (Atti del 3° congresso internazionale sul tema "La musica ai tempi del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"), a cura di A. Ziino, Centro Studi sull'ars nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 237-241.

<sup>35</sup> Si tratta di Francesco Landini.

<sup>36</sup> Citato da W. Th. Marrocco in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, cit. p. VIII.

tolino (che fu, almeno in parte “musicista di corte”), legato alla signoria, rappresentato dal suo stile gallico così ritmicamente raffinato e al contempo così frammentato e “duro”, sorta di “ritorno alle origini” di una lingua musicale che proprio dall’autonomia dal modello francese era partita. Il Griffoni sembra dunque essere uno dei tanti fili attraverso il quale comunicano questi due mondi, diversi eppure armonicamente coesistenti.